

José Rodrigues nos lugares sagrados da arte

Laura Castro¹

Diversos autores têm feito variar o posicionamento do discurso sobre a obra de arte substituindo a preposição habitualmente usada por outras – escrever *sobre* o objecto artístico (posição que envolveria superioridade) dá lugar a escrever *a partir* do objecto artístico (posição que significaria distância) ou a escrever *com* o objecto artístico (posição que implicaria equivalência). No limite, tem-se optado por retirar a preposição, ao encontro de uma situação de que estaria ausente qualquer hierarquia entre o discurso, o seu autor e a obra de arte: *escrever a arte*².

Porque me foi pedido um olhar sobre a obra de José Rodrigues – algo que corresponderia a *Como vejo a produção artística do escultor* – e porque não posso deixar de presumir que esse olhar depende, em grande parte, das circunstâncias em que é exercido, opto neste artigo por uma posição diferente: escrever *perante* o objecto artístico (posição que incluiria o objecto no seu contexto) – algo que corresponderá a *Como vejo a obra de José Rodrigues nos lugares sagrados da arte*.

À presunção referida junta-se outra, a de que o lugar do objecto artístico não é o *atelier* do artista e criador, mas o espaço expositivo onde a obra se encontra com o olhar do outro³. A arte contemporânea evoluiu na direcção de

¹ Docente na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Vice-directora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da mesma instituição.

² A sistematização destas possibilidades encontra-se em: RENDELL, Jane – *Site-Writing. The Architecture of Art Criticism*. London, New York: 2010, p. 7.

³ Sobre a relação entre o *atelier* e a galeria ver o ensaio de O'DOHERTY, Brian – *Studio and Cube*. New York: Columbia University, 2007.

um regime em que o significado, em vez de ser pré-determinado pelo desígnio do artista e reconstituído pelo espectador, se constrói nos diferentes contextos em que a obra é apresentada. O significado torna-se, assim, redutível, não apenas à intenção de um autor, que prevalece, à visão de um espectador, que incorpora a sua experiência, mas ainda às condições de visionamento que interferem, directa ou indirectamente, com tudo o que é observado. Ao mesmo tempo que depende destes aspectos, o significado adquire um carácter mutável, não decorre apenas do que vemos, mas do onde e do como vemos e torna-se tão importante entender o que suscitou determinada obra (ocasião, convenção, conceito...) como o que a relaciona com os seus espectadores e utilizadores, entender, afinal, as condições da sua produção e da sua recepção⁴.

Ora, se o significado aguarda os momentos da divulgação e da medição para se revelar, construir e reforçar, isso equivale a dizer que é nos espaços de exposição que a obra se cumpre verdadeiramente. Combatendo o entendimento tradicional do museu ou da galeria, segundo o qual, devido à frieza e à depuração que os caracteriza, aí se opera uma desvitalização da arte, uma perda de significado e um abandono da obra, esta convicção afirma que é nesse lugar que a arte acontece. Hilde S. Hein assinala certa preocupação acerca da incidência que as mudanças ocorridas nos lugares de exposição da arte têm sobre o fenómeno artístico. A autora refere um "declínio generalizado da fé na singularidade de uma realidade e na uniformidade da verdade", um recuo da universalidade, em favor da promoção de uma plurivalência de sentidos e orientações. De um campo em que o objecto tem uma autonomia e possui um significado intrínseco ter-se-ia passado a uma realidade em que há maior subjectividade porque o objecto é sentido, experienciado, interpretado⁵.

Mas esta desconfiança não é dominante na análise dos casos da arte em exposição. Ao contrário das obras de arte produzidas no passado, num contexto religioso, histórico e político que integravam o museu numa condição patrimonial de legitimação e de consagração, a arte contemporânea é, à partida, destinada ao museu, logo, não sofre o processo de descontextualização e de esvaziamento que desagradava a tantos autores⁶ e encontra aí as condições favoráveis à constituição plural de significados.

⁴ Os trabalhos em torno da recepção artística e das mediações da arte têm alimentado um corpo de estudos em desenvolvimento de que citamos apenas o que a socióloga Nathalie Heinrich tem produzido. A autora afirma: "Ora, a mediação é muito mais do que uma transmissão que se limitaria a deslocar um objecto que permaneceria idêntico a si mesmo: como insiste, justamente, Hennion, nos seus trabalhos sobre música, toda a mediação é antes de mais, uma *acção* que modifica a natureza daquilo sobre a qual ela opera". HEINICH, Nathalie – *Faire Voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. [S.l.]: Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 17.

⁵ HEIN, Hilde S. – *The Museum in Transition: a Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books, 2000.

⁶ Duas obras avaliam as posições opostas acerca da obra de arte no museu – os que consideram que o museu implica uma perda de significado; os que consideram que o museu ressuscita o

Resulta de quanto foi dito, que o presente texto analisará a obra de arte em função da sua observação e da sua experiência num determinado enquadramento. Não se trata, portanto, de um olhar absoluto, livre e objectivo, mas de um olhar relativo, condicionado e subjectivo. Não se trata de um olhar que avança do passado para o presente, seguindo uma evolução vertical da produção de José Rodrigues, mas de um olhar situado no presente diante de um panorama horizontal do seu trabalho.

José Rodrigues controlou o destino das suas obras ao dirigi-las ao espaço do Convento de S. Paio do Monte⁷, em Vila Nova de Cerveira. E o gesto foi de tal forma acertado que envolveu a criação de um modelo de interpretação do seu trabalho que condicionou largamente o nosso olhar. As obras escultóricas que dispersou pelos jardins e pela mata do antigo convento franciscano surgem aí numa integração plena como se esse fosse o seu lugar natural. A recepção das obras confronta-se com o carácter próprio do lugar onde foram colocadas e com o tempo que sobre elas passa, com a transformação orgânica da natureza que as envolve. Com Jean-Louis Déotte afirmaríamos: “já não falamos de obras, mas de emanções de lugares”⁸.

Claro que para esta visão das obras de José Rodrigues em muito contribuiu a natureza do espaço a que o artista as consagrou, ou seja, um espaço de natureza. A colocação das esculturas num local expositivo com estas características não as suspendeu do seu destino, permitiu-lhes antes realizar a sua missão.

O convento, a paisagem e a arte exprimem-se numa síntese perfeita que José Rodrigues promoveu desde os anos em que começou a restaurar o edifício arruinado e a tratar o espaço envolvente. Após a ocupação residencial do espaço, o artista preparou a dimensão expositiva e dinamizou um local de vocação museológica. Etapa a etapa, as esculturas foram dispostas nas diferentes áreas que rodeiam o edifício, ganhando um novo carácter, um carácter desligado do ambiente algo intimidatório de certos museus, com o seu ar de torre de marfim e o seu fechamento ao exterior.

Já o afirmei em distinto contexto: “A instalação cuidou de manter o que durante longos e longos anos não perturbara o espaço e por isso é inevitável sentir o peso da atmosfera e dos pinhais que rodeiam o sítio, a névoa que ali flutua, por vezes muito densa, e pressentir o discurso dos deuses e dos heróis trazidos pelos elementos, que só Mário Cláudio consegue entender e traduzir.

significado: DÉOTTE, Jean-Louis – *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: LHarmattan, 1993; CARRIER, David – *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: The Duke University Press, 2006.

⁷ A informação da correcta designação do lugar foi fornecida por Vítor Teixeira a quem agradecemos. O autor prepara uma obra sobre a história do convento.

⁸ Tal como se refere na Introdução da obra: DÉOTTE, Jean-Louis – *Op. cit.*, pp. 27-35.

E também é possível ver um rebanho a atravessar o local, alguns cães que dormitam ao sol ou patos que procuram a frescura do lago. Tudo decorre num equilíbrio de lenda, entre sagrado e profano, passado e presente. Hoje, ao visitar aquele jardim, percebe-se que os *jardins* [esculpidos] por José Rodrigues descobriram neste, o sítio próprio, o seu sítio definitivo, no decurso de muitas etapas que aqui culminam: um círculo perfeito que se completa sem completamente se fechar; um destino que se cumpre como uma profecia bíblica ao encontro das vivências recentes do artista deslumbrado por essa matéria de mitos e religiões"⁹. O mesmo é dizer que, quando a arte se encontra com a natureza, é a sua natureza que resulta intensificada.

Todo o espaço em redor do antigo convento apresenta zonas com certa especificidade, gerando *galerias ao ar livre*. A expressão é tomada de empréstimo aos responsáveis do Yorkshire Sculpture Park, criado em Inglaterra em 1977, onde, à imagem do que acontece no convento próximo de Cerveira, se configuraram verdadeiras galerias. A condição exterior deste lugar e a sua propriedade de ar livre confirmam que algo de novo pode ocorrer quando a arte aqui é mostrada. Marc Treib explicita a razão: "A novidade não reside na colocação das peças ao ar livre, mas antes na exploração das qualidades específicas do espaço exterior que, ao contrário do espaço interior, não contribui para congelar e fixar o trabalho exposto"¹⁰. Se o interior é previsível e controlável, o exterior é imprevisível e incontrolável. Os dispositivos de exposição e o aparato museológico são reduzidos ao mínimo e impedidos de se articular em estruturas fixas e imutáveis.

As diversas fases da produção artística de José Rodrigues encontram-se representadas nos jardins do Convento de S. Paio do Monte. Obras de factura figurativa ou abstracta, referencial ou estrutural, narrativa ou de autonomia formal, abrangem todo o seu percurso escultórico.

Destacarei primeiro os seus jardins miniatura realizados nos finais dos anos 60 e princípios dos anos 70, no quadro experimental da problemática da natureza e da paisagem. Tratada em duas exposições, em Porto e Lisboa, no ano de 1973¹¹, a relação com a paisagem seria também a temática nuclear da sua apresentação na XXXVIII Bienal de Veneza, em 1978, dedicada ao tema *Da Natureza à Arte/Da Arte à Natureza*.

Os *Jardins* organizam pequenos paraísos protegidos, onde a terra e a areia se introduzem naturalmente, mas também o bronze e o mármore, na superfície

⁹ CASTRO, Laura – *José Rodrigues. Jardins de Memória*. Centro Cultural de Cascais, 2004, p. 9.

¹⁰ TREIB, Marc – Sculpture and the Garden. A Historical Overview. *Design Quarterly*, nº 141, Minneapolis Sculpture Garden (1988), pp. 43-58. [Em linha] <http://www.jstor.org/stable/4091201>

¹¹ *Fragmentos para uma ágata* – Lisboa, Galeria 111, 1973; *Silêncio para uma ágata*, Porto, Mini-Galeria, 1973.

de suporte ou nas marcas fossilizadas de folhagens e, ainda, a água representada por círculos concêntricos como os de um lago em que uma pedra tivesse caído, ou presente quando a chuva a deposita nos veios da escultura. São pequenos tabuleiros de inspiração oriental, prontos para a meditação. O diálogo natureza/paisagem, natureza/cultura e natureza/arte instaura-se obrigatoriamente, tal como acontece nos jardins de tradição ocidental.

Estes *Jardins* encontram-se numa vasta alameda em frente à capela, despojada da sua função religiosa. Nesse eixo longitudinal é um caminho que se estabelece e que todo o visitante percorre até ao ponto onde pode contemplar uma vista assombrosa sobre o rio Minho. Uma figura de Salomé lembra ao visitante as grandes narrativas culturais, religiosas e mitológicas, versão contemporânea dos programas iconográficos do Humanismo, convertidos em matéria natural e pétrea na criação de jardins¹².

Na alameda está também instalada uma das peças relevantes do seu percurso, a prova de agregação apresentada na Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1972, cujo jogo de materiais, tensões e equilíbrios recordam a vocação de uma escultura que então procurava emancipar-se de histórias e figurações e que, por isso mesmo, se fez polémica.

A utilização da escultura nesta alameda acentua a composição espacial, marca um eixo e abre-o ao horizonte, apresenta iconografia adequada ao enquadramento, e traça o ritmo que modela o percurso do visitante. As esculturas fornecem referência de escala ao espaço, pontos de orientação ao visitante, marcações do seu progresso na paisagem.

Uma sebe alta separa a alameda de uma zona em que outras esculturas se repartem por recantos, pensados para uma indagação solitária. Sobre um pavimento artificial de gravilha colocaram-se peças espelhadas dos anos 70/80¹³. Ao observá-las o espectador haverá de encontrar-se com o seu reflexo, fará parte da obra e poderá, ao mesmo tempo, recordar que foi no reflexo de um espelho de água que a representação foi inventada. Com o observador reflectem-se o céu, as nuvens, as folhagens das árvores e, nas mutações constantes, a obra é uma e é outra.

Numa zona com menos referências eruditas, em que a intervenção se fez rente a uma utilização agrária e pastoril do território, situa-se uma série de esculturas em chapa recortada e pintada, datadas da segunda metade dos anos 60. O chão verde dessas plataformas, percorridas por outro caminho, contrasta com o vermelho que domina as peças. Colocadas sobre o solo, sem plinto que

¹² Sobre estes programas de jardins, ver: COMITO, Terry – *Le Jardin Humaniste*. MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges – *Histoire des Jardins de la Renaissance à nos Jours*. Paris: Flammarion, 1991, pp. 33-41.

¹³ Para a datação seguimos o seguinte trabalho: SOARES, Leonor – *José Rodrigues*. Porto: Cooperativa Árvore, 2010.

as eleve, convidam o espectador a uma exploração curiosa. Altera-se a sua fisionomia consoante a estação do ano e os trabalhos de jardinagem que podem ocorrer, é o que tempo passa por estas peças e introduz uma noção de efemeridade, de movimento cíclico mais amplo, cósmico.

A galeria do claustro, com sala de exposições numa das suas alas, recupera a temática dos jardins e apresenta variações em materiais dos anos 60 e 70 que permitem erguer pequenos pavilhões em acrílico colorido.

Os jardins, e estes de José Rodrigues não são excepção, encerram uma história cultural riquíssima particularmente no potenciar da união entre arte e natureza e na instauração de uma terceira natureza, sendo a primeira a natureza selvagem, livre da intervenção humana, a segunda a natureza alterada pelo homem em seu benefício e a terceira, a construção cultural desinteressada, de valor estético¹⁴. A acção de José Rodrigues acrescentou um novo capítulo a esta história da artealização da natureza¹⁵.

A presença da escultura sublinha a função do lugar, viabiliza o reconhecimento e a identificação que o sujeito necessariamente requer, anima o espaço e contribui para a sua apreensão encenada. Quando figurativa ou de alusão representativa, confere a qualidade humana ao lugar e engendra sugestões e evocações, sentimento e pensamento. Paralelamente, insinua-se uma tentativa de conciliação entre a efemeridade dos elementos naturais e a perenidade dos elementos artificiais, já que todos evoluem num itinerário partilhado.

A celebração da arte e da natureza que o arranjo paisagístico do domínio de S. Paio do Monte impõe, concretiza-se na ligação entre o contexto existente, natural e arquitectónico, e as obras mostradas, agregando ainda um outro elemento – o visitante e a sua experiência. A arte não promove, aqui, uma representação distanciada, mas uma acção; não propõe a meditação, mas um trajecto para a meditação; não existe apenas para contemplação, mas para uma vivência única, irrepetível e intransmissível¹⁶. Uma vivência cinestésica e háptica. Voltámos a Hilde Hein e à sua análise dos museus que souberam traduzir este novo enquadramento epistemológico ao abrigar a experiência do visitante, multisenso-

¹⁴ HUNT, John Dixon – Des Jardins de France. NAKAMURA, Yoshio; FRIELING, Dirk; HUNT, John Dixie – *Trois Regards sur le Paysage Français*. Seyssel: Champ Vallon, 1993, p. 216 e segs. Sobre o jardim como terceira natureza, consultar ainda: FELIÚ, Carmen Añón – El Jardín como Arte y Sentimiento de la Naturaleza. MADERUELO, Javier, coord. – *Arte y Naturaleza*. Actas del I Curso Huesca, 4-8 Septiembre 1995. Huesca: Diputación de Huesca, 1996, pp. 37-50.

¹⁵ Expressão de Montaigne difundida por Alain Roger para afirmar a tese segundo a qual "a percepção estética da natureza é sempre mediada por uma operação artística". Alain Roger – *Ut Pictura Hortus*. Introduction à l'art des jardins. DADOGNET, François, ed. – *Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage*. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1982, p. 96.

¹⁶ Sobre estas modalidades de paisagem, ver: FIZ, Simón Marchán – La Experiencia Estética de la Naturaleza y la Construcción del Paisaje. MADERUELO, Javier, dir. – *Paisaje y Pensamiento*. Huesca: CDAN; Madrid: Abada Editores, 2006, pp. 11-54.

rial e multidimensional. Outros autores, com responsabilidade museológica acentuam a importância do lado experiencial da visita ao museu, a importância das características do espaço em que a obra é mostrada para potenciar essa faceta¹⁷. O modelo de exposição na paisagem que se pôs em prática, aponta para essa integração plena que fará dos três componentes – contexto, obra e visitante – não entidades distintas, mas um único corpo.

Em rigor poderíamos apelar à condição do peregrino para definir a demanda que está em causa no interior de cada sujeito que se aproxima do convento-museu. Não estamos num núcleo cultural existente num envolvimento urbano, dotado de redes de transportes e de todas as facilidades associadas, estamos num espaço rural, de acesso difícil, que requer esforço, indagação e deambulação, observação e reflexão, um museu que apela à permanência e à construção interior, não ao parasitismo turístico.

A substituição do visitante pelo peregrino tem outras implicações substanciais no que se refere à recepção da arte, envolvendo uma dimensão performativa a que a caminhada e certos comportamentos de respeito ambiental dão expressão. Deste modo, o estatuto de performatividade arrasta considerações da ordem do sagrado e da ordem do cívico. Se outro valor não tivesse a constituição deste jardim de escultura, a reabilitação do património arquitectónico religioso e do património natural envolvente, seria suficiente para justificar a sua existência. Mas para lá da mediação artística de matriz ritual, tributária do sagrado, que este núcleo cultural propõe, também a dimensão humanista do fenómeno artístico é fomentada.

Foram os meados do século XX e, particularmente, o período pós-segunda guerra mundial, que patrocinaram a função humanizadora da arte, tornando-a, de modo explícito, veículo dos valores da paz, da concórdia, do entendimento entre povos, da denúncia da guerra e da violência, encarando-a com reduto de humanidade. Um dos aspectos centrais desta leitura revê-se nos enquadramentos escolhidos para a colocação de obras de arte: espaços públicos, junto a edifícios arquitectónicos de certa envergadura, cidades, jardins e parques. Penelope Curtis é uma das autoras que assinala este verdadeiro movimento de humanização das cidades, preconizado desde o pós-guerra, mediante a utilização de esculturas que contribuem para reforçar o lugar do homem no mundo, acompanhando a sua jornada¹⁸.

Diversos exemplos capazes de iluminar a arte como instrumento de humanização do espaço surgiram na Europa. Um deles, tomado sem qualquer preocu-

¹⁷ Entre os curadores que sublinharam a importância da experiência que ocorre diante das obras expostas, encontra-se: SEROTA, Nicholas – *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2000.

¹⁸ CURTIS, Penelope – *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture*. London: Ridinghouse; Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2008.

pação sistematizadora, revela que, na criação de um dos grandes parques de escultura europeus – o Middelheim Museum, em Antuérpia – essas razões estiveram presentes¹⁹.

Estes aspectos relacionam-se com o que atrás se dizia acerca da importância que detém o contexto de apresentação da obra de arte e permitem trazer para primeiro plano o contributo de José Rodrigues para esta tradição enraizada na cultura europeia. Tendo iniciado o seu percurso artístico nos anos 60 e tendo ensaiado todas as novidades que o tempo suscitava, José Rodrigues pertence àquela linhagem humanista.

O agenciamento dos espaços para uma determinada função contém os sinais necessários à experiência desse lugar, ao comportamento e à adopção de certos preceitos por parte de quem o utiliza, como resulta do exposto. A arquitectura inclui, deste modo, um código de uso visível na disposição dos espaços, na sua articulação, nos materiais e nos recursos lumínicos mobilizados, nos elementos estruturais. Poderia falar-se de iconografia quando interpretamos desta forma a arquitectura e as mensagens que transmite.

Com uma história recente que não remontará além do século XVIII, os espaços propositadamente criados para a apresentação de exposições de arte, construídos de raiz ou adaptados, foram quase de imediato entendidos como espaços sagrados. Na análise dos lugares de mediação artística, museus, galerias e até espaços ao ar livre, foi muito usada a metáfora do templo para se referir o carácter desses lugares. Foi também utilizada a metáfora do mausoléu, explorando a semelhança fonética e gráfica com a palavra museu, aludindo essencialmente às transformações que os objectos expostos aí sofrem e que os encaminham para uma morte anunciada. Brian O'Doherty²⁰ teorizou sobre as características do lugar controlado que é o museu tradicional e sobre os efeitos que os seus traços específicos provocam no objecto artístico e no modo como é recebido. A galeria para a arte moderna seria um espaço imune e protegido do exterior, de paredes brancas e neutras, com uma fonte de luz zenital própria para uma obra de arte absoluta, sacralizada e eterna.

Na paisagem de S. Paio do Monte não se replicou um modelo expositivo de idêntico teor, mas um outro adaptado ao ambiente de lugar alto que um dia foi escolhido para edificar um convento e, mais tarde, para instalar um museu ao ar livre. As obras, longe de se encararem como entidades inatingíveis, deixam-se tocar pelos elementos naturais, transformam-se com eles, ao seu ritmo, e lembram-nos a condição precária e temporal de quem as gerou.

¹⁹ *Middelheim Museum. Catalogue de la Collection Musée de Sculpture en Plein Air*. Anvers: [s.n.], 1987.

²⁰ O'DOHERTY, Brian – *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

Mas um certo sentido de absoluto, bem como o sentimento do sagrado não se ausentaram desta serra, e decorrem, não da apresentação descontextualizada da obra, típica da galeria convencional, mas precisamente do seu enraizamento no lugar e da sua contaminação por todos os valores que lhe são inerentes. E como a atmosfera apela à epifania, também a arte poderá surgir como irrupção do sagrado, maravilha da criação. Neste quadro, é interessante, assistir a um quase apagamento do artista e autor, para deixar lugar à presença do prodígio.

Propus-me ver *a obra de José Rodrigues nos lugares sagrados da arte*. O que retiro deste exercício? Que as condições de visibilidade da sua obra, por si estruturadas e preparadas, favorecem uma determinada interpretação e, principalmente, uma determinada experiência.

Que a sua produção artística, múltipla e diversa, polémica e comprometida, se faz num todo coerente e pacificado. Que a obra de José Rodrigues se cumpre naquele lugar extraordinário, refúgio aberto na paisagem, pleno de ressonâncias culturais.